

El amante inanimado
de José Antonio García Blázquez

Domenico Antonio Cusato
(Universidad de Catania)

En la segunda mitad de la década de los 60, con la novela *Los diablos*¹, José Antonio García Blázquez (Plasencia 1940) aparece en la escena literaria española y permanece en ella, como figura de una cierta envergadura, durante toda la década sucesiva. La originalidad temática y formal de sus obras – incluso de las que se alejan de la peculiar línea que las caracteriza²– le otorga satisfactorios reconocimientos de público³ y una

¹ Barcelona, Plaza & Janés, 1966.

² La característica más peculiar de las obras del escritor consiste en la presentación de una realidad no resuelta, donde todo puede ser el contrario de todo y cualquier descripción del narrador deja una duda interpretativa. La novela que quizá se aleje más de tal peculiaridad es *Fiesta en el polvo*, Barcelona, Plaza & Janés, 1971.

³ Baste con pensar que sus novelas *Los diablos* (cit.) y *No encontré rosas para mi madre* (Madrid, Alfaguara, 1968) fueron publicadas sucesivamente por el Círculo de Lectores, llegando a ser verdaderos *best-*

cierta consideración por parte de la crítica⁴.

Sin embargo, a partir de la década de los 80, el interés hacia el escritor, que con una oleada de originalidad había contribuido a la consolidación de la «nueva» novela española, va disminuyendo poco a poco, y su producción artística cae en la casi total indiferencia. En este período, solamente la crítica académica –con poquísimos estudios en realidad⁵– se ocupa de su narrativa.

sellers (se llegaron a vender alrededor de cuatrocientas mil copias).

⁴ Además de las muchísimas reseñas que aparecieron en la prensa nacional, considérese cómo los siguientes críticos no han podido por menos de tener en cuenta al escritor en sus estudios sobre la narrativa española contemporánea: Rodrigo Rubio, *Narrativa española*, Madrid, EPESA, 1970, págs. 136-137; José María Martínez Cachero, *La novela española entre 1936-1980, Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1986, pág. 289; Ignacio Soldevila Durante, *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1980, págs. 401-403. Además, un estudio más articulado sobre García Blázquez lo hallamos en la ponderosa obra en tres volúmenes de Manuel Pellecín Lancharro, *Literatura en Extremadura*, Tomo III: Escritores contemporáneos (1939-1982), Badajoz, Universitas Editorial, Biblioteca Básica Extremeña, 1983, págs. 171-179.

⁵ En Italia, por ejemplo, además de algunos ensayos de María Luisa Tobar (*El río y la casa: dos*

García Blázquez considera que el desinterés del público empezó, probablemente, cuando decidió pasar a un tipo de novela más «literaturizada»⁶. De hecho, *Señora Muerte*⁷, la obra que inicia el cambio, no sólo no tuvo el éxito que el autor se esperaba, sino que, por el contrario, emprendió el proceso de declive. La novela sucesiva, *Rey de ruinas*⁸, que se desarrolla también en la dimensión «literaturizada» de un mundo

símbolos constantes en la narrativa de José Antonio García Blázquez, en «Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Berlín, 18-23 agosto 1986», Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1989, págs. 405-412; *El mito del eterno retorno en la obra de José Antonio García Blázquez*, en «Atti dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti», vol. LXIV, 1988, págs. 33-67; *El rompecabezas como clave de lectura de «El rito» de José Antonio García Blázquez*, en «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», n. 6, 1988, págs. 735-765), véase mi reciente volumen *Di Diavoli e arpie. L'arte narrativa di José Antonio García Blázquez*, Roma, Bulzoni, 1995, que recoge también dos estudios ya publicados en 1988 y 1989 en «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina».

⁶ Esto es lo que sostenía en una entrevista que me concedió en agosto del 94 en su casa madrileña.

⁷ Barcelona, Destino, 1976.

⁸ Barcelona, Plaza & Janés, 1981.

entre onírico y real, confirma el curso negativo.

A pesar de las circunstancias adversas que lo han sumido en el olvido, el escritor ha seguido produciendo y, aunque no con las importantes editoriales de antaño (Alfaguara, Destino y Plaza & Janés), ha publicado sus nuevas obras con la pequeña Editora Regional de Extremadura⁹.

Sin embargo, su trabajo más reciente, *Puerta secreta*¹⁰, ha aparecido en Libertarias/Prodhufi, una editorial que, aunque menos consolidada de aquéllas con las que

⁹ *La identidad inútil* (Salamanca, Editora Regional de Extremadura, colección «La Centena», n. 94, 1986) y *La costumbre de matar* (Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1990). La Editora Regional de Extremadura, incluso con la escasez de medios de difusión de los que dispone, tiene el mérito de haber continuado con tesón creyendo en el escritor placentino, y haciendo que su fama no se eclipsara del todo.

¹⁰ *Puerta secreta*, Madrid, Libertarias/Prodhufi, 1993. Se trata de una versión ampliada de *La identidad inútil*; o mejor, de la versión completa. En realidad, los pasajes que han servido para *La identidad...* han sido extraídos de esta novela. Aunque publicada sólo recientemente, *Puerta secreta* había sido acabada ya antes de la aparición de la brevísima publicación regional.

había colaborado en el pasado, tiene por lo menos difusión nacional. Esta misma editorial va a publicar también –según las noticias que tengo del mismo escritor– *La costumbre de matar* (que aparecerá con el nuevo título *El amor es una tierra extraña*)¹¹.

Los acontecimientos parecen, pues, tomar un nuevo y feliz rumbo; sin embargo, García Blázquez está todavía lejos del auge en el que se hallaba a finales de los años 60 y toda la década siguiente. Como se recordará, en este periodo afortunado ganó el «Premio Eugenio Nadal»¹²; algunas de sus novelas eran difundidas incluso por el Círculo de Lectores¹³ y, además, se realizaba la versión cinematográfica de *No encontré rosas para mi madre*¹⁴.

¹¹ Estos datos me han sido facilitados por el escritor en una carta personal fechada en Madrid a 6 de febrero de 1996.

¹² El premio le fue otorgado en 1973 por la novela *El rito*, publicada el año siguiente en Barcelona por la editorial Destino.

¹³ Cfr. nota 3.

¹⁴ La homónima película fue dirigida por Francisco Robira Veleta. Sin embargo, no puedo omitir que a pesar de que en el reparto estelar aparecieran, además de Renaud Werley que interpreta el papel del

* * *

Un aspecto poco conocido de la actividad literaria de José Antonio García Blázquez es el relativo a su producción teatral. Pocos recordarán que en 1968 su obra *El rompecabezas* fue propuesta por la televisión española. El programa se titulaba *Escritores en TV*, y estaba dirigido por el escritor Ramón Solís, que dirigía también «La Estafeta Literaria». La compañía que representó el drama estaba formada por buenos intérpretes del momento, tales como Carmen Sansa, Tomás Pico y Ángel Iranzo.

El argumento era semejante al de *El rito*, y el final era muy sugestivo: los dos hermanos (Edu y Elsa, en la novela) se encerraban en un gigantesco *rompecabezas* para huir de la dimensión de la realidad exterior y quedarse para siempre en su propio mundo.

El rompecabezas ha sido hasta el momento la única obra teatral representada del

protagonista (Jaci), también las famosas actrices Concha Velasco (África) y Gina Lollobrigida (Nati), la película no tuvo mucho éxito.

escritor extremeño; pero ya se vislumbra la posibilidad de llevar a las tablas *El amante inanimado*. En la carta con la que autoriza la publicación del texto inédito que aquí se presenta, García Blázquez hace alusión a tal propósito:

Todavía no hay más que proyectos para su representación en España –el director espera una subvención–, y tal vez en el curso de los ensayos se cambien algunas cosas, como suele suceder con las obras de teatro¹⁵.

La obra, que es una reflexión sobre la soledad de los seres humanos en las ciudades, desde el punto de vista de la estructura se puede considerar un drama narrativo¹⁶.

¹⁵ Carta personal, cit.

¹⁶ Uso el término en la misma acepción que Torrente Ballester, pero sin el desprecio que él parece tener hacia este tipo de obras. El crítico, refiriéndose a *Ana Kleiber* de Alfonso Sastre sostiene que se trata de «[...] un drama oscuro, no porque le arrebaten la luz las honduras humanas en que se mete, sino porque está mal hecho[...]». Según el autor de *La saga/fuga de J.B.*, la obra de Sastre «[...] pertenece a esa clase de dramas, tan usados, que pueden justamente llamarse narrativos y que consisten en un relato [...] algunos de cuyos momentos [...] en vez de contarse, se

Todo, pues, sucede en la mente de Aurora: rememorando a su familia, la protagonista hará revivir a cada uno de sus componentes; y éstos actuarán según el recuerdo que la mujer tiene –o quiere tener– de ellos. Afirma García Blázquez:

Todo en la obra tiene lugar en el cerebro de la protagonista. Es probable que la familia, la familia de Aurora, no fuera así y es seguro que su presente tampoco lo es¹⁷.

Eva, Ando, Rob, la Pequeña... presentan todos las características negativas de los verdugos o de los indiferentes (sobre todo en el matiz moraviano), aquellas peculiaridades negativas que la mente enajenada de Aurora les atribuye para dar una explicación y un sentido a su propia existencia solitaria. Esto explica también el excesivo contraste entre el ambiente de barrio popular en el que hoy vive la protagonista y la alta extracción social de la que quiere hacer creer que procede,

representan» (cfr. *Teatro Español Contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1968, pág. 375).

¹⁷ Cito de la breve nota introductoria (de ahora en adelante *Presentación*), que el autor me entregó junto con la copia mecanografiada del drama.

esforzándose en retratar a su familia en el cuadro de la buena burguesía (de hecho, en el recuerdo de Aurora, la casa paterna se materializa como una gran mansión, en la que hay incluso una vieja criada que, por los largos años de servicio prestados, no acepta que la consideren como una extraña).

Por otra parte, para sobrevivir, a Aurora no le queda otro remedio que inventarse un pasado. Todo ello recuerda uno de los episodios de *La costumbre de matar*, en el que Jero, el solitario empleaducho de banco de «La familia alquilada», una vez recibida una consistente herencia, decide construirse muy otros ascendientes, ‘alquilándose’ unos abuelos y una tía de clase.

Pero Aurora necesita también inventarse el presente, y sobre todo el amor. El Maniquí, materialización de la incomunicación, puede así tomar vida y convertirse en un amante, que, sin embargo, tiene siempre el rostro de la única persona de la que ella ha estado verdaderamente enamorada.

* * *

En la escena se desarrolla, pues, la his-

toria de Aurora, una mujer alcohólica, que va a la búsqueda desesperada de alguien que la pueda sacar de la profunda soledad en la que se encuentra. La exacerbada búsqueda de compañía, sobre todo masculina, la empuja a recorrer todos los caminos que la mente le sugiere para lograrla: invita a casa chicos, con el pretexto de darles clases de inglés; pone en el periódico anuncios para alquilar habitaciones; responde a otros anuncios... Mientras tanto, obsesionada por alucinaciones (cree que las telarañas la quieren envolver), 'convive' con un maniquí, que no se sabe bien cómo adquirió (hecho del cual ella da diversas versiones). Esta forma de vivir irrita a la Portera de la casa, que espía todos sus movimientos y no duda en reprenderla constantemente y en criticarla con las vecinas y con el público presente en el teatro.

Aurora, en un momento de extrema soledad, evoca a los miembros de su familia, y éstos toman vida en la escena, manifestando cada uno de ellos sus propias características a través de la representación de algún episodio que se supone aconteciera en el pasado.

Al final, Aurora será envuelta por las telarañas que tanto temía, pasando a formar parte ella también del puro pensamiento. En la última escena, en un silencio total, aparecen Aurora, Eduardo, Rob, Ando y la Pequeña «todos vestidos de blanco y en estado de feliz santidad»¹⁸.

* * *

Los personajes del drama recuerdan a menudo, incluso por el nombre o por el apelativo, a los de otras obras del escritor. Considérese a Eva, la madre superficial y egoísta, que piensa sólo en su propia vida y no duda en entrar constantemente en conflicto con Aurora por celos: además de por la tipología, también por el nombre recuerda a la madre de Tony (el narrador de *Los diablos*), cuya única preocupación era buscar nuevos amantes y mantenerse joven el mayor tiempo posible.

En *Los diablos* encontramos también un antecedente de la Pequeña, representada allí por la prima Gabriela. Deseosa de crecer

¹⁸ *El amante inanimado*, pág. 236.

de prisa para poder permitirse cualquier desmán sin ser controlada ni reprendida por nadie, la Pequeña (personaje zaheridor y egoísta) tiene como modelo la mujer que en la casa se toma la libertad de abandonarse al hedonismo más desenfrenado: en la novela envidia a Eva; mientras que en el drama admira a Aurora, que es más sensual y transgresiva que la madre.

Los personajes de Eva y de la Pequeña¹⁹ inducen a pensar que la primera novela de García Blázquez ha servido de guía para la reconstrucción de toda la familia del drama. Y en realidad, basta con recordar a los componentes de la de *Los diablos*, para comprobar que, en parte, es así. La composición de la familia aflora en el episodio en el que Tony espía a sus miembros mientras duermen:

[...] entré en el dormitorio de la Abuela [...] Luego vi a la Pequeña [...] La Hermana mayor dormía entre suaves colores [...] Entré en el

¹⁹ El personaje de la Pequeña, con su vestido sucio (símbolo de una pureza perdida), nos recuerda también a la sobrinita de Daniel, narradora del episodio «Renacimiento del jardín» de *La costumbre de matar*. En esta novela, la niña se mancha de barro el vestido de la primera comunión. (Cfr. *La costumbre...*, pág. 71).

dormitorio del Hermano y lo observé [...] Junto al Padre, apenas me detuve [...] Madre dormía, con una sonrisa cansada y fea [...]»²⁰.

Pero mientras que algunos personajes del drama parecen recortados según el correspondiente patrón de *Los diablos* –como la Pequeña, la Madre, la Abuela (aunque ésta no tenga un papel realmente fundamental²¹), el Padre (que, en ambas obras, es sólo evocado por las palabras de los familiares y no aparece nunca)–, no es así para los demás, que eluden el modelo original propuesto en la novela. La *Hermana* mayor de *Los diablos* es más parecida (incluso el nombre la asocia) a Elsa de *El rito* que a Aurora; lo mismo sucede para el *Hermano* que, por la seguridad de sus modales, el espíritu de aventura y el oportunismo, quizá se identifique más con Edu de *El rito* y con Gabriel, el ángel diabólico de *La costumbre de matar*, antes que con uno de los dos hermanos del drama (Ando y Rob).

²⁰ *Los diablos*, cit, pág. 18.

²¹ Contrariamente a lo que sucede en la novela *Señora muerte*, en la que la Abuela es el núcleo central alrededor del cual se desarrolla la vida del protagonista.

A este respecto es oportuno abrir un paréntesis. Es sabido que una de las prerrogativas de las obras de García Blázquez es la sensación de ambigüedad con la que consigue sorprender al lector y, a veces, hasta a los mismos personajes, que no saben hasta qué punto son imaginarios y hasta qué punto son reales algunos episodios de la historia. Una de las técnicas más utilizadas por el escritor para tal fin consiste en no conceder a quien narra la facultad de la omnisciencia: de este modo, consiente al lector y a los personajes la máxima libertad de interpretación de la realidad narrativa. Pero un procedimiento todavía más peculiar es el de mencionar, como de paso, a un personaje, cuya función parezca marginal, de forma que el lector menos atento, no reparando suficientemente en el dato, perciba la historia con una cierta vaguedad²². Algo parecido sucede también en este drama. Véase el parlamento en el que Rob confiesa:

Me aproximé a la ventana y vi a mi hermano

²² Sobre este aspecto, véase el volumen *Di diavoli e arpie*, cit, págs. 22-23, nota 13.

mayor caminando bajo el sol. Yo pensé que debería envidiarle. Tan fuerte, tan seguro. Pero le desprecio.²³

Es evidente que no puede referirse a Ando: este hermano que padece de una suerte de autismo, en realidad no se demuestra en absoluto «fuerte» y «seguro». Probablemente tampoco se refiere a Gabriel que, habiendo abandonado tempestivamente la familia, ya no forma parte de ella. Por lo tanto, es posible preguntarse si aquellas palabras se refieren a Eduardo. Este personaje, en el fondo, encierra las características del «hermano» de otras obras del escritor (recuérdese a Gerardo de *Los diablos*, a Edu²⁴ de *El rito*, al hermano mayor de *La identidad inútil*, a Daniel de *La costumbre de matar...*): su emancipación de la familia –que no representa una separación total como en el caso de Gabriel– suscita el deseo de emulación y, al mismo tiempo, un sentimiento de miedo y envidia, por parte de los pequeños de la casa. Por un extraño y no

²³ *El amante inanimado*, pág. 142.

²⁴ Pero en *El rito*, Edu se presenta, además de como hermano de Elsa, como padre de Toy.

superado complejo de Edipo, esta figura – sustitutiva de la paterna, de hecho ausente en las obras de García Blázquez²⁵– es aquélla con la que compararse y a la que se quisiera eliminar.

También es verdad que las palabras de la Pequeña parecen excluir todo posible parentesco con Eduardo:

Quien tampoco está es Eduardo. Eduardo no es nuestro hermano. Es como un viento nocturno que llega cuando nadie se lo espera y al que todos esperan. Un día un huracán violento traerá a Eduardo. Y sucederá algo terrible²⁶.

Pero la negación de los lazos familiares con este personaje puede querer significar sobre todo el rechazo de su papel de hermano. Por ello, esta figura –trazada a propósito de manera poco definida, puesto que debe representar la materialización de la imaginación de los demás (y, por lo tanto,

²⁵ Incluso donde existe el personaje «Padre», éste se comportará más como un «hermano mayor» que como un verdadero padre. Por ejemplo, en *El rito* a Edu y a Toy se les toma por hermanos (tanto por la actitud, como por los pocos años que los separan).

²⁶ *El amante inanimado*, pág. 130.

debe ser moldeable por cada uno de ellos)—suscita en la madre, en Aurora y en Rob mal disimulados deseos, cuya naturaleza inces- tuosa está sujeta a un proceso de rechazo inconsciente²⁷. Y por la frustración del deseo, Aurora hará revivir en el Maniquí —es decir, en un amante inanimado— al ansiado Eduardo.

He aquí, pues, que las palabras de la Pequeña adquieren un ulterior significado: Eduardo no existe puesto que es la proyec- ción del deseo prohibido, es lo absurdo, la in- sania que, traída por un violento huracán, desencadenará la locura.

Rob y Ando, introvertidos y comple- mentarios el uno del otro, no tienen co- rrespondiente en *Los diablos*. Siendo «como dos sombras que viven aparte»²⁸, bajo cier- tos aspectos, recuerdan a los hermanos de

²⁷ El tema del incesto —incluso del incesto ho- mosexual, con trazas de sadismo— está presente en muchas novelas del escritor. Recuérdense, entre otras, sobre todo *Los diablos*, *El rito*, *La identidad inútil* (por lo tanto, también *Puerta secreta*) y *La costumbre de matar*.

²⁸ *El amante inanimado*, pág. 130.

«La mirada de las estatuas» (el segundo capítulo de *La costumbre de matar*)²⁹. Como aquéllos, también los dos personajes del drama casi parecen fundirse en uno solo. Rob, un poco más proyectado hacia el exterior respecto a su introvertido hermano, es la parte femenina que espera –como, por otro lado, todas las demás mujeres de la familia– que se lo lleve Eduardo, el hombre a quien todos quieren, el Godot a quien todos esperan. Rob parece que quiere subrayar su propia homosexualidad. En el diálogo con Elisa, la joven que está enamorada de él, le explica:

Yo no puedo quererte, Elisa. No soy como los demás³⁰.

Esta diversidad provoca en el muchacho una profunda tristeza, que es percibida por

²⁹ Prefiero definirlo capítulo (o episodio, como se decía arriba) y no cuento puesto que la obra tiene conexiones tan fuertes entre las diversas historias narradas, que se puede (o mejor, se debe) considerar como novela. Cfr. el capítulo «*La costumbre de matar* (L'intreccio diabolico)» de mi volumen *Di diavoli e arpie*, cit., págs. 121-166.

³⁰ *El amante inanimado*, pág. 172.

todos –incluso por la Pequeña, que parece la más insensible de la casa–, puesto que se manifiesta con una suerte de humedad en los ojos. Y son dos las veces que la chica lo pone de relieve:

Pero Rob no es un niño, es algo más. Yo lo sé cuando miro sus ojos lluviosos que nunca me ven, como si la pequeña hermanita no existiera³¹.

¡Qué bello es Rob! ¿verdad? Tan rubio, tan frío, como un topacio [...] Y [por no haber venido Eduardo] llovía aún más en sus ojos. Pero no vino. Y no podrá escapar³².

De hecho, al mítico lugar siempre soñado, la Ciudad del Norte, Rob no podrá ir, no teniendo el valor de tomar él solo la decisión de huir. Él espera que alguien tome la decisión por él; espera que lo lleven al lugar de sus deseos o que lo inciten a tomar la resolución de partir: siendo la manifestación de la feminidad, no tiene iniciativa ni valor para la aventura que, según el tópico, son prerrogativas del sexo fuerte. Así se expresa

³¹ *Ibidem*, pág. 130.

³² *Ibidem*, págs. 138-140.

el personaje:

Todos saben que he nacido con una señal. La familia lo sabe y se lo oculta a sí misma. Yo lo descubrí un día [...] Sé que sólo debo hacer caso de mi imagen. Sumergirme en superficies puras, pobladas de estrellas ahogadas. En otros ojos. Y esperar. Nadie sabe lo que espero. Por siglos, eternidades. Para que me saque de aquí, para que me lleve hasta esa Ciudad del Norte [...] Y papá no existe. Es un vacío. Un gran vacío en todo mi ser.

Por eso necesito marcharme de aquí. Lo difícil es dar el primer paso, arrancar, salir de esta modorra, escaparse de las páginas muertas de los libros. Pero necesito a alguien que me empuje, que me enseñe a respirar al aire libre, sin asfixias³³.

Por su parte, Ando es todavía más débil que Rob, y se caracteriza por el exasperado miedo hacia todo lo que no pertenece a su mundo interior. Lo que más miedo le produce es la luna. El astro, símbolo de la feminidad desde siempre, atemoriza al muchacho puesto que es identificado con Eva, la madre:

ANDO

³³ *Ibidem*, págs. 142-144.

Me da miedo de la luna. Está enfrente de la ventana.

ROB

¿Y qué? Tienes que acostumbrarte a la luna. Mírala. ¿La ves?

ANDO

Es como ella [...] Como Eva. Eva es la luna. Cuando uno cree que se ha ido, vuelve a aparecer³⁴.

El rechazo a la madre, principio de la vida³⁵, en el fondo interpreta su rechazo por la existencia. Además, probablemente, quiere representar también –con un matiz diferente– su complejo de Edipo no superado. La luna, como es notorio, también es símbolo de muerte (y aunque la cita pueda parecer gratuita, no podemos por menos de recordar que, en la tradición lírica española, Federico García Lorca utilizó con magistral eficacia tal simbología). La luna-muerte que

³⁴ *Ibidem*, págs. 146-148. La identificación de la luna con Eva, la madre, se da también en la primera novela de García Blázquez, aunque allí no causara ninguna sensación de angustia: «Gerardo [...] me señaló la luna. “¿La ves? –me dijo– se parece a Eva”» (cfr. *Los diablos*, cit., pág. 22).

³⁵ He aquí que el nombre de Eva adquiere un evidente significado simbólico.

aterra a Ando será, sin embargo, perseguida por el personaje, cuando sienta que su mundo ya ha sido destruido y no le queda alternativa para reconstruirlo:

ANDO

(Recogiendo sus objetos del suelo.) Ya no tengo nada. ¡Nada! Han roto mi mundo de objetos. Y ya no quiero nada. *(Tira y pisotea todo.)* Todo, todo está sucio. Sólo la luna [...] No, no. Ya no tengo miedo de la luna. Ya nunca más. La luna. Solamente tengo la luna. Sé dónde me espera. Está de noche debajo del puente [...] En el lugar más hondo del río. Y yo la pisaré. Y cuando desaparezca, el reflejo de la luna me tragará³⁶.

Nadie me quiere. El murmullo de la familia es como una suave tormenta sobre mi cabeza. De noche sueño que persigo a la luna por las calles que llegan al puente. Y la veo en el río. Y me llama. Y me sonrío. Yo quisiera cogerla. No sé cómo es. No sé si es buena o mala. No sé qué tiene detrás. ¡La luna! ¡Sólo sé que me espera en el fondo del río!³⁷.

La atracción final por la luna es la consecuencia extrema del autismo de Ando, es la determinación que toma al no poder en-

³⁶ *El amante inanimado*, pág. 188.

³⁷ *Ibidem*, pág. 206.

contrar una ubicación concreta en un mundo diferente del que se ha creado íntimamente. El cerrarse a la realidad externa recuerda al hermano mudo de *La costumbre de matar*; aunque Ando, hasta el final, demostrará aquella ingenuidad que el otro personaje, según se va avanzando en la historia, pierde completamente.

La Portera, el Visitante, Berta³⁸, Elisa³⁹ tienen evidentemente un papel menos importante. Sólo la Portera adquiere un valor de símbolo si se la considera como la representación antropomorfa del poder. De hecho, el mismo Blázquez sostiene:

Está también el *poder*. Y el *temor* que inspira el poder, la vigilancia, el control. Aurora es

³⁸ La criada Berta, que da a entender que, tiempo atrás, tuvo relaciones con el señor (le dice a la Pequeña: «¡Pertenezco a esta casa más que tú! He conocido al señor, a quien no me atrevo a llamar tu padre, en otros tiempos, muy distintos a los de ahora», pág. 136), nos recuerda a la criadita Dalia, a la que los dos hermanos de *El rito* involucran en sus juegos eróticos, y de la que después nacerá Toy, el hijo de Edu.

³⁹ Este personaje nos recuerda a otras figuras secundarias y positivas del escritor. Especialmente a Claire de *El rito* y a Jara de *Fiesta en el polvo*.

una marginada que huye de las presiones exteriores, pero que no puede ignorarlas, porque siempre habrá un ser, una autoridad, un dios –fuerzas simbólicas por la Portera, mero vestigio– que la estarán juzgando⁴⁰.

En la escena final, mientras restablece el orden, la acción de esta figura es acompañada por el fragor de su sádica carcajada y por el emblemático ruido de pasos marciales:

PORTERA

Y ahora habrá que comenzar a ordenar, a limpiar y ordenar, a ordenar.

*(Dice esto con enloquecedor contento, mientras barre todo el escenario. Nubes de polvo. Ruido de pasos militares. La PORTERA rie enloquecidamente)*⁴¹.

Recuérdese además que, en la acotación inicial, el autor dispone la colocación de la Portera siempre en frente del público, como una presencia molesta o como un diafragma que no se puede eliminar entre los espectadores y la protagonista. La Portera no sólo margina a Aurora (en el gueto de su piso), sino que incluso la persigue en este espacio

⁴⁰ *Presentación*, cit.

⁴¹ *El amante inanimado*, pág. 234.

interior: la espía y la controla, la juzga y la condena. Aurora, pues, no posee ni siquiera la dignidad y la libertad de su soledad:

[...] la habitación de AURORA.

Un armario, una mesa, un teléfono, una silla y un MANIQUI.

La PORTERA estará siempre situada frente al público.

La acción más que un monólogo es una queja subterránea.

AURORA no puede ni siquiera obtener la independencia de su soledad. Siempre habrá alguien que la observa. Tampoco le es posible salir de su soledad⁴².

Quizá sea útil evidenciar que la acotación, que se abre de forma pertinente, se cierra después de forma insólita. La frase en la que se señala que la acción es una «queja subterránea» puede parecer todavía como una indicación para el director que, aprovechando la sugerencia, guiará a los actores hacia una peculiar interpretación. Pero la siguiente («AURORA no puede ni siquiera obtener la independencia de su soledad») es una evidente concesión al placer de comunicar con el lector, más que con el es-

⁴² *Ibidem*, pág. 78.

pectador, ya que éste último no podría captar nunca el matiz ni aun a través de una excelente interpretación⁴³. Todo ello manifiesta que el autor procede de la narrativa, género preferido por él hasta el momento.

El personaje de Aurora, la protagonista de la obra, no se puede identificar con ninguna figura femenina creada por García Blázquez; y sin embargo nos las recuerda a todas. Hay en Aurora un poco de la Elsa de *El rito* (por el deseo incestuoso para con el hermano y por la dependencia que de él tiene), de la Eva de *Los diablos* (por el erotismo que la envuelve), de la Ana de *Señora muerte* (por la soledad que la acompaña y de la que parece no poder salir), de la Avelina de la misma obra (por la comicidad que suscita la torpeza de algunos actos suyos), de la Verónica de *Fiesta en el polvo* (por la forma en la que actúa para esconder, incluso a sí misma, la verdad)...

⁴³ En la obra hallamos diversas acotaciones «narrativas». Para citar otro ejemplo, véase también la siguiente: «Mira a su alrededor. EDUARDO ha quedado desvanecido para ella. ¿No existe?, ¿ha existido alguna vez?» (pág. 224).

La originalidad de Aurora consiste sobre todo en ser el primer personaje femenino que ocupa el centro de la historia; historia que, por lo demás, es incluso modelada desde su perspectiva. Se podría objetar que también en *Fiesta en el polvo* el personaje central es una figura femenina (la actriz Verónica Río) y que a veces el punto de vista e incluso el «yo narrador» le pertenecen. Sin embargo, ello sucede porque la estructura de la novela se basa en la focalización múltiple (de hecho, se proponen varios puntos de vista, entre los cuales hallamos incluso los de los personajes de segundo plano)⁴⁴. De cualquier forma, la perspectiva predominante es la del personaje masculino, concretamente la de Alex; y en el fondo, también la historia es la suya: para el chico, la reconstrucción de la vida de Verónica Río no es más que un pretexto para sondear su propia esencia íntima y confrontarse con la realidad exterior.

En este drama, en cambio, Aurora es el verdadero y único centro focal. Ella puede incluso decidir cómo hacer que actúen los demás personajes (a excepción de la por-

⁴⁴ Cfr. *Di diavoli e arpie*, cit., pág. 20 y sigts.

tera, naturalmente), puesto que, no siendo sino proyecciones de sus pensamientos, gracias a ella pueden tomar vida. Incluso el Maniquí puede animarse y asumir el aspecto de Eduardo, por la fuerza de evocación de la protagonista. Recuérdese que la entrada en escena de Eva se da porque Aurora la rescata de los recuerdos:

AURORA

Llegué a casa a las seis de la mañana. ¡Con mi vestido rojo, aquél tan ceñido, una piel encima de otra piel, rojo como un latigazo, con el vino bailando en mi cabeza y los labios llenos de besos!

¡Ah, qué grande ser bella, qué grande ser libre!

¡Buenos días, mamita! (*Ríe.*) ¡Tiempo le faltó a la bruja para querer encerrarme en casa! Tenía miedo de que le robara a sus lánguidos amantes, (*como si temiera que EVA pudiera oírla*) todos más jóvenes que ella.

(*EVA aparece como una fuerte y repentina emanación de la memoria de AURORA.*)

EVA

¿Aurora? ¡Aurora! Sé que estás ahí. Sé a qué hora has venido. Y que te has puesto mi vestido rojo⁴⁵.

⁴⁵ *El amante inanimado*, pág. 98.

De la misma forma, se produce también la sucesiva aparición de todos los miembros de la familia, empezando por la Pequeña. El deseo de volver a verlos y volver a encontrar así aquel «yo» de entonces que el tiempo ya ha quemado, hace que la mujer abra un *flash-back*; y, por la intensidad del recuerdo, los personajes se pueden materializar y revivir el pasado:

¿Dónde estará mi habitación ideal [...]? ¿Y dónde estará mi gente, dónde mis amigos? ¿Dónde mi amante de carne y hueso, dónde mi familia?

(Notas musicales.)

Y aquella chica a la que todos miraban. La que reventaba de guapa. La que parecía que se iba a comer el mundo ¿dónde está?

(El panorama urbano se desplaza hacia el fondo del escenario. Un traje rojo de mujer cuelga del armario abierto. Suena una extraña música. La PEQUEÑA cruza la escena. Su vestido está sucio, sus cabellos despeinados. Es una cenicienta de malos instintos, sin amor de nadie ni para nadie.)⁴⁶.

Este procedimiento nos lleva a una espe-

⁴⁶ *Ibidem*, págs. 120-122.

cial concepción filosófica del escritor. Para él, la temporalidad como secuencia cronológica tiene poca importancia: el tiempo no es más que un sustituto del espacio. De hecho, es en el tiempo, entendido en esta peculiar dimensión, donde residen las cosas: éste es el motivo por el que ellas pueden ser alcanzadas concretamente por un viaje a través de la memoria. La importancia de esta categoría, pues, reside en la experiencia mental que representa⁴⁷.

Con la fuerza del pensamiento, por lo tanto, Aurora tiene la posibilidad de espaciar sin límites, haciendo otra vez presentes

⁴⁷ Véase cómo esta concepción se desprende de las siguientes citas extraídas de *El rito*: «—En realidad, Edu, el mundo está en el tiempo, y nadie puede atraparlo, porque hasta ahora sólo podemos viajar por el espacio —y mirándome de un modo muy significativo añadió—: Que es lo que tú haces, en realidad. Comprendí que aludía a mi fuga de la semana anterior [...] —No, yo viajo por el tiempo. Yo puedo decrecer: cumplir treinta, veinte, quince años...» (pág. 51); «Claire [...] entraba en ese lejano peréntesis sombrío, en un mundo que viajaba entre ondas y que no cambiaba nunca, pues me llegaba tal como fue, cristalizado para siempre, pero con una puerta abierta para volver a entrar» (pág. 55); «Pasado, presente y futuro. Tres tiempos para pensar» (pág. 135).

situaciones y sensaciones pretéritas y alejando, mediante un proceso de rechazo inconsciente, la insoportable soledad actual.

* * *

La clausura del drama presenta un aspecto inquietante, que quizá sea oportuno evidenciar e intentar interpretar. Aurora, tras haber sido envuelta por las telarañas, destaca diáfana en el fondo del escenario, junto con el grupo de familia; como las demás figuras, ella también aparece vestida de blanco.

La escena alegórica nos muestra, pues, a una mujer que, privada por las vicisitudes de la vida y por su misma debilidad del contacto con los demás, se 'enreda' en la maraña de sus propios pensamientos; malos pensamientos, como la misma abuela despiadada acusa, con palabras que nos son referidas tanto por Rob como por la misma protagonista, en dos escenas diferentes:

ROB

Una escoba. Nos vendría bien para barrer las telarañas que hay en esta casa. ¿Te has dado cuenta de la de telarañas que hay en esta

casa? La abuela dice que son nuestros pensamientos, que todos somos unos guarros, sobre todo Aurora y que adonde quiera que ella vaya, las telarañas irán con ella⁴⁸.

AURORA

¡Ah!, esas telarañas. Siempre me han dado asco las arañas. Es como cosa de tumbas. ¿Recuerdas? La abuela decía que eran nuestros pensamientos o ¿eran nuestros recuerdos? No sé. Pero ahora tal vez sean algo más. Las cosas son pensamientos; los pensamientos, cosas⁴⁹.

Y los pensamientos (o los recuerdos) son malos porque nacen de la aridez de la soledad, que no consiente el paso del oxígeno en el circuito de la mente y de los sentimientos. En el centro del yo de Aurora reside el mal, o sea la visión negativa del universo; también en una interpretación simbólica, la telaraña hospeda el mal no sólo a los márgenes, sino en el mismo centro, es decir en su propio origen⁵⁰.

Vencida por las telarañas, pues, Aurora

⁴⁸ *El amante inanimado*, pág. 168.

⁴⁹ *Ibidem*, pág. 218.

⁵⁰ Cfr. Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ed. Labor, 1985, pág. 429 (voz «telaraña»).

se homologa al grupo familiar, convirtiéndose ella también en proyección inmaterial de la mente.